



C. MICHAEL NORTON
The Temptation of Space



C. MICHAEL NORTON
The Temptation of Space

Die Art Virus Ltd. ist eine Galerie und Kunsthandels-gesellschaft mit Sitz in London und Frankfurt am Main. Sie hat sich zum Ziel gesetzt, Künstlern zu der ihnen gebühren-den Aufmerksamkeit in der internationalen Kunstszene zu verhelfen. Die Art Virus Ltd. versteht sich als Brückenbauer zwischen Künstlern und kunst- und literaturinteressier-ten Personen. Sie bietet ein Forum, das Aus-tausch und kreative Entwicklung fördern soll. Es geht um weit mehr als nur um ein rein kommerzielles Galeriekonzept. Kunst soll nicht nur verkauft werden; ebenso wichtig ist es, jungen Künstlern Freiräume zur Verfü-gung zu stellen und sie zu unterstützen.

Art Virus Ltd. is an art gallery and art trading company located in London and in Frank-furt. It's our objective to help artists to get due attention in the international art scene. Art Virus Ltd. sees itself as a mediator be-tween artist and people interested in art and literature. It is providing a forum in order to support exchange and creative development. We are more than a commercially interested gallery. For us works of art are not meant to be mere selling goods, we also want to pro-vide space and support for young artists.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung »C. Michael Norton, The Temptation of Space« in der Galerie Art Virus Ltd.

1. Auflage, Februar 2016: 300
Alle Rechte vorbehalten.
Copyright: Galerie Art Virus Ltd.

Redaktion: Nicole Thamm
Design: Studio Englert

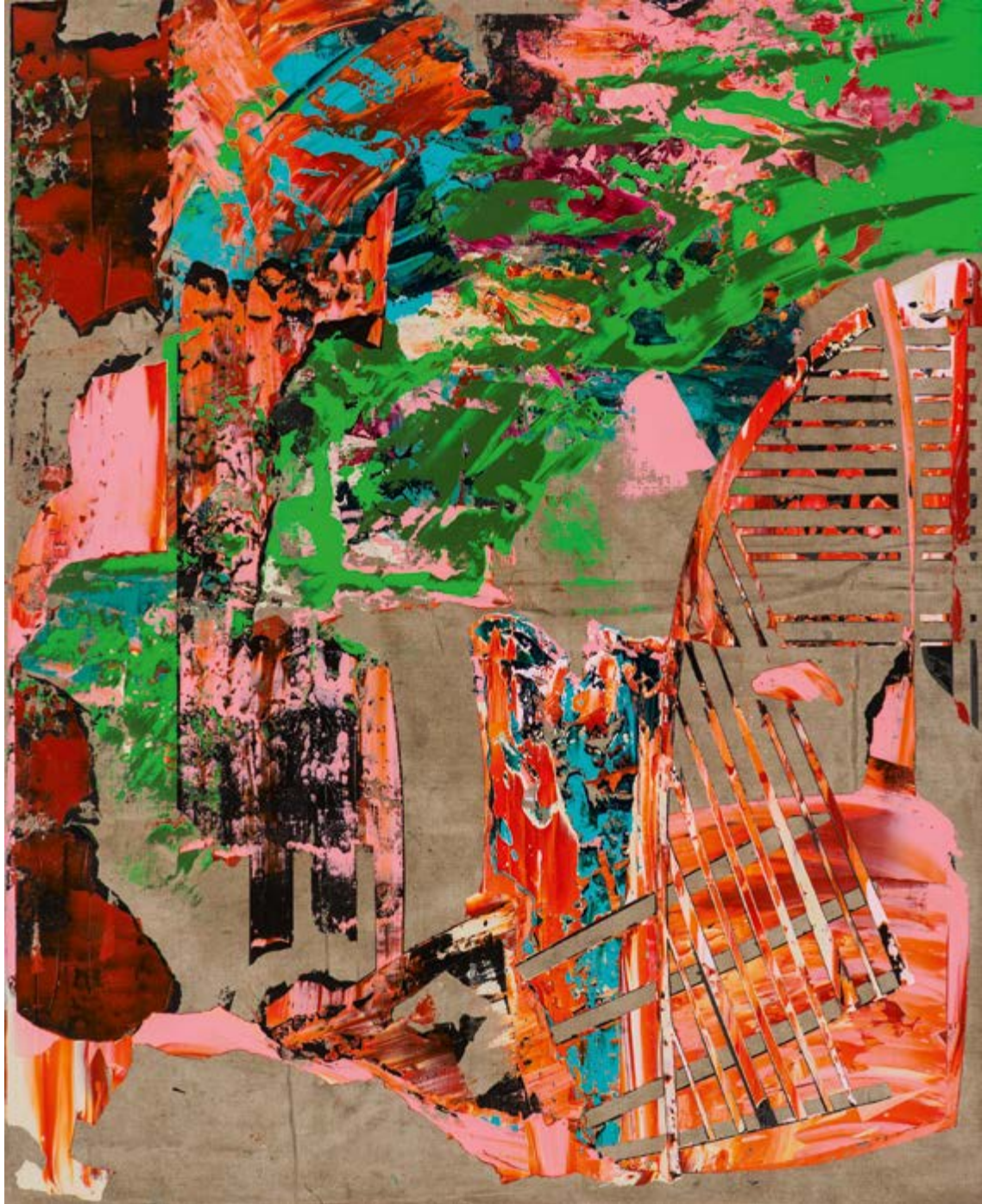
This catalogue is released on occasion of the exhibition »C. Michael Norton, The Temptation of Space« at the Gallery Art Virus Ltd.

1. Edition, February 2016: 300
All rights reserved.
Copyright: Gallery Art Virus Ltd.

Editorial board: Nicole Thamm
Design: Studio Englert

Negative Ambition
2013-2014, Acryl auf Leinwand
72 x 90", 183 x 228 cm





Irrational Recovery
 2014-2016
 Acryl auf Leinwand
 63 x 51.5", 160 x 130 cm



Celestial Carve
 2013-2014, Acryl auf Leinwand
 48 x 36", 122 x 91 cm



Magpie
2014, Acryl auf Leinwand
36 x 48", 91 x 122 cm

Die Versuchung des Raums

von Richard Vine

übersetzt von Klaus Binder

Warum sollte ein Bildhauer die dritte Dimension vernachlässigen? Was könnte dieser Akt des Verzichts für ihn und seine Betrachter bedeuten? Jede mit Blick auf C. Michael Norton gegebene Antwort muss davon ausgehen, dass Raum sich niemals vollständig austreiben lässt: Stets bleiben dessen Spuren und sie geben den »flachen« farbenfrohen Gemälden des Künstlers formal und psychologisch Tiefe.

Nortons Reise ins leuchtende Acryl seines reifen Werks hat lange gedauert, mit vielen Wegmarken, gesetzt in der Interaktion zwischen konzeptuellen Zweiwertigkeiten – ein, um es kurz zu sagen, dialektischer Progress. Nicht unwesentlich ist dabei, dass der Künstler in North Dakota geboren wurde und aufwuchs und heute in Downtown Manhattan lebt. Diese Umsiedlung – aus ländlichen Ursprüngen zu einem Leben in urbaner Dichte, aus der Einfachheit und Klarheit der Prärie ins kosmopolitisch Komplexe und Fließende in Tribeca – muss uns reichen als Hinweis darauf, dass dieser Künstler ein gespaltenes Wesen hat. Als Norton die Prärie des Mittleren Westens

verließ, um an der Humboldt State University in Arcata, Kalifornien, zu studieren, war es der Bronzeguss, mit dem er begann, eine ziemlich rohe, mineralische Angelegenheit, jener Sensibilität fremd, die sich im Rapport mit dem Land herausbildet. Insofern ist verständlich, dass er bald unzufrieden war mit dem halbindustriellen Verfahren und dessen Kult hemdsärmelig auftrumpfender Männlichkeit. Nach dem Bachelor-Examen (1977) wechselte Norton zur San José State University, machte dort den Master (1978) und den Master of Fine Arts (1981), begann zugleich mit offenem Gitterwerk zu arbeiten, Assemblagen aus Holz, Draht, Papier und Gips.

Darin wird die formale Dichotomie seines Werks ebenso augenscheinlich wie die psychologische. Diese Skulpturen, eindeutig orientiert am Erbe der Moderne, evozieren zugleich diverse Konstrukte der amerikanischen Ureinwohner: Tragen, Gestänge von Tipis, Baugerüste der Hütten, Gestelle zum Trocknen oder Räuchern (so etwa »Short Horn«, 1982). Das ist, wenn man will, ganz natürlich. Anleihen bei indigenen Kulturen

(die man als reiner begriff, als authentischer, den Quellen tiefer Inspiration näher als die abendländische) gehören, wie »Primitivism« in 20th Century Art«, die kontrovers aufgenommene Ausstellung des MOMA von 1984, gezeigt hat, zur künstlerischen Moderne, seit es Gauguin nach Tahiti zog und Picasso sich faszinieren ließ von den afrikanischen Masken im Trocadéro.

Doch worin besteht der Unterschied zwischen einem Objekt, das von einem Indianer der Großen Ebenen für den alltäglichen Gebrauch oder zu zeremoniellen Zwecken gefertigt wurde, und einem von der Form her ähnlichen Objekt, das ein Nachkriegs-Künstler mit Universitätsausbildung zu allein ästhetischen Zwecken geschaffen hat? Vielleicht sollten wir direkter fragen: Welchen Zweck sollte das Produkt nach dem Willen seines Produzenten erfüllen? Der eigentliche Unterschied müsste doch in Absicht und Rezeption liegen, in Bedürfnissen der Gemeinschaft des jeweiligen Produzenten. Der traditionelle Produzent versucht, mit seinem Produkt einen Zweck oder Nutzen zu erfüllen (Ernten, Jagen, Transportieren, Kämpfen) oder die Geister zu beschwö-

ren – zwei Funktionen, die als gleichermaßen real, als gleichermaßen praktisch betrachtet wurden. Der zeitgenössische Künstler dagegen wurde ausgebildet, ein Produkt dann als wertvoll zu betrachten, wenn es im striktesten Sinn nutzlos ist – ein Produkt, das keinem anderen Zweck dient, als die Erfahrung des Publikums zu bereichern und das öffentliche Ansehen des Künstlers zu steigern. Das ist, in einer Welt ohne Götter, keine kleine Sache. Immerhin ein Sieg über den Pragmatismus.

Ähnlich kompliziert – und eigentümlich – ist Nortons Behandlung dieser grob zusammengeschlagenen skulpturalen Formen. Im Grunde hätten ihre Teile in viele Richtungen weisen, ihre Formen den Raum in unendlich vielen Weisen durchstoßen und manipulieren können. Genau das tun einige der frei figurativen Skulpturen – so etwa »Chat« (1984). Doch meistens beschränkt Norton diese Arbeiten auf Gitter und auf die Beziehung rechteckiger Elemente zueinander, so als seien die Komponenten etwas aus der Ordnung geratene Fenster – oder Bilder (so in »Yellow Wire«, 1983). Tatsächlich sind auch einige von ihnen bemalt: Skulpturen in einem realen Raum, mit

Farbe bepinselt, evozieren Gemälde, die, in Albertis Worten, als Fenster in einen virtuellen Raum fungieren (»American Goat«, 1983).

Um 1987, in der Mitte einer achtjährigen Periode (1984-92), die er abwechselnd in den Vereinigten Staaten und in Frankreich verbrachte, wandte sich Norton definitiv der Malerei selbst zu, indem er zunächst groteske (doch ironisch helle und verschnörkelte) Phantasiefiguren schuf, die vor raumlos monochromen Hintergründen zusammengesunken sind in quasi strukturierte Konfigurationen. In Formen, Farben und Kompositionen zeigen sie Ähnlichkeiten mit Arbeiten der Gruppe CoBrA, von Malern wie Peter Saul oder der Chicago Imagists. Schließlich war das die Ära des East-Village-Leichtsinn. Gleichwohl hielt sich in Nortons zweidimensionalen Arbeiten, winklig und geometrisch, eine strukturelle Regelmäßigkeit durch. So als seien seine Skulpturen noch immer präsent, dort, auch unter den eher organischen (und orgasmischen) Schichten malerischer Figuration. So als seien die abstrakten Muster des Indian Space Painting – jener gewollt amerikanischen Synthese von Kubismus und Surrealismus, wie

sie in den 1940er, 1950er Jahren von Künstlern wie Howard Daum, Gertrude Barrer, Steve Wheeler, Will Barnet, Peter Busa und Robert Barrell praktiziert wurde – versetzt worden mit den psychedelischen Impulsen aus der Zeit des Vietnamkrieges.

Diese Fähigkeit, Gegensätze simultan aufzunehmen, sie in einem dynamischen Gleichgewicht zu halten, ist ein ganz eigenes Merkmal von Nortons Kunst geblieben, bis heute. In den 1990er, zu Beginn der 2000er Jahre, als seine Palette dominiert wurde von Blau, Weiß und Schwarz, neigte er dazu, in seinen Bildern Zonen zu schaffen – einige bevölkert von gradlinigen Formen, andere von Kreisen und Kurven –, Zonen ohne Symmetrie, doch sie sind gegeneinander ausbalanciert wie gleichermaßen bedeutsame, aber weitgehend voneinander abgesetzte Bereiche des Erkennens und des Empfindens (»After the Fact«, 2001-02). In diesen Arbeiten ist Angst das Thema, sie wird erkundet, zugleich auch aktiv erlebt von Künstler und Betrachter. Diese Bilder offenbaren eine existentielle Angst, die jede Wahl begleitet, denn jede ausgewählte

Option bedeutet zugleich den Verlust ihrer gleichermaßen attraktiven (und gleichermaßen beunruhigenden) Alternative. In diesem verschlossenen, innerlich aufgerührten visuellen Universum scheinen Unentschlossenheit oder Stillstand die einzig möglichen Antworten zu sein.

Bei Aufteilung oder Aufspaltung kann es nicht bleiben – nicht zuletzt die Stimme mentaler Gesundheit rät uns dazu. Zum Glück, aus Gründen, die nicht völlig klar sind (am wenigsten dem Künstler selbst), brach der Treibgutstau schließlich auf. Zuvor hatte Norton viel Zeit im Atelier darauf verwendet, an alten Bildern zu arbeiten, sie umzuarbeiten, und häufig gelang ihm eine Art erzwungener Befreiung der gestischen Kurven. Zu Beginn dieses Jahrhunderts sahen wir diese gerundeten Formen, wie sie hervorbrachen aus ihrer früheren Eindämmung, immer größere Teile der Bildfläche überschwemmten (»Milton and John«, 2002-03). Dabei bleiben die Farben kühl, die Palette eingeschränkt, mit einer Tendenz zur Nüchternheit. Jeder, der die dunkle Nacht der Seele kennt, wird auch den intensiven Schmerz dieser Arbeiten spüren und durchaus Angst

haben um ihren Urheber. Dann, plötzlich, geschah etwas Großartiges, das mich als Betrachtenden und andere mit Macht ergriff. Als ich im Jahr 2008 nach langer Abwesenheit wieder in Nortons Atelier kam, umging mich eine neue Welt der Farbe. »Das haut mich um!«: So brach es aus mir heraus, als ich vor dem ersten Bild stand. »What a wallop!« – dieser Ausruf wurde später zum Titel des Bildes. Etwa 3,80 Meter breit, 2,60 Meter hoch, zeigt es vertikale Streifen leuchtender Gelbtöne durchsprenkelt von Grün, Weiß, Rot und Rosa, so drängt das Diptychon seine Bildfläche nach vorne, wie ein Warnschild, das seine Warnung beiseitegeschoben hat, stattdessen eine neue Ordnung der Lust und des Glücks ausrufend. Von der gleichen Wirkung dieses Bildes – so mutig unbekümmert wie Pop-Art, doch vollständig abstrakt – waren einige weitere Gemälde im Atelier, und es sollten bald noch viele dazukommen. Mein Ausruf, so glaube ich, war ein Echo, eine Antwort auf den impliziten Schlachtruf dieser neuesten, der versiertesten Phase in der Karriere dieses Malers.

Das soll aber nicht heißen, dass die Gemälde, die Norton im letzten Jahrzehnt geschaffen

hat, simpel seien, sei es im Aufbau, sei es der Bedeutung nach. Alles andere als das. »Ornette« (2006), genannt nach dem großen Free-Jazzler Ornette Coleman, ist ein gebrochenes Feld Formen und Farben, die auf den ersten Blick zufällig, willkürlich erscheinen mögen, die auf mysteriöse Weise doch zusammenhängen, ganz in der Art von Colemans verblüffender Musik. Werke wie »Einstein's Edge of Winter« (2009-11) und »Pink-E« (2011) mit ihren bestimmt gegeneinander abgegrenzten Bereichen erinnern uns daran, dass Paradigmen oder »Bezugssysteme« in der Kunst nicht weniger bestimmend sind als in der Physik. »Split Kick« (2009-10) ist teilweise durchlöchert, in der Art eines Schweizer Käses, wobei die Löcher die Leinwand sehen lassen – wobei eine der Lücken, groß geworden wie die Sprechblase eines Comics, aber leer ist und ohne irgendetwas zu enthüllen. Ist dies das Nichts, das in den älteren »blauen Arbeiten« drohte? Offenbar nicht, denn ähnliche Löcher erscheinen in vielen, in fröhlichen Farben gehaltenen Bildern, so in »Mr. Sweetheart« (2009-10), »Slow Smolder« (2010) und, am deutlichsten, in »Worth the Wait« (2009-10) – einem in Titel und Farbigkeit durchweg

beschwingten Werk, das gleichwohl die Verärgerung über verspätete Erfüllung gebührend zum Ausdruck bringt.

Auf »Sidewinder« (2010-11) ist ein leiterartiges Gitter zu sehen, es erinnert an die Fenstersäule eines Hochhauses, ist möglicherweise aber auch die subtile Wiederkehr des Verdrängten: das Lattenwerk von Nortons frühen Skulpturen. Deren Auftauchen ist eine stillschweigende Anerkennung des Raums, der ansonsten aus Nortons Gemälden systematisch, durch bewusste Verweigerung von Perspektive und Modellierung, herausgehalten wurde. Doch wie chinesische Maler seit Langem wissen, es gibt eben auch andere Wege, Raum zu evozieren – am nachdrücklichsten durch das Entgegenstellen von Form und ausgedehnter Leere. Ein kleines Schiff, in eine leere Fläche gesetzt, wird erscheinen, als sei es in grenzenloser Tiefe und Ewigkeit ausgesetzt. Solche Entgegensetzungen sind gewiss nicht immer beruhigend – Pascal spricht vom »ewigen Schweigen der unendlichen Räume«, vor dem der Mensch sich ängstigt –, doch die Auseinandersetzung mit der Leere, selbst

wenn sie indirekt, versteckt vor sich geht, ist notwendig für die Kunst und für die Vernunft.

Kurz, ein gefühlsgeladener Raum hält sich durch in Nortons Gemälden – hinter den unterbrochenen Oberflächen mit rätselhaft gewährten Durchblicken, rund um die unmodulierten Formen. Auf einigen der jüngsten Werke – »Euclid« (2012-13), »Hot Enough to Melt« (2013) und anderen – haben die leeren Passagen fast Parität gewonnen mit den Formen. Mehr noch, seit seinem Durchbruch um die Jahrtausendwende hat Norton auch wieder Skulpturen geschaffen, fast im Verborgenen: Es sind die bekannten Gitterformen aus Holz, Hanf und Gips; verfilzte Stränge aus schlaffen Schnüren, die von weitem an tropfende Farbe erinnern.

Für diesen Künstler ist Raum – als Tiefe verstanden, sowohl im malerischen wie im psychologischen Sinn – herausfordernd verführerisch und nicht zu unterdrücken oder auszulöschen. Raum ist Faktor in der Komposition, ein Faktor, der im abendländischen Denken meist mit tödlichem Vergessen, mit Besinnungslosigkeit assoziiert wird, aber

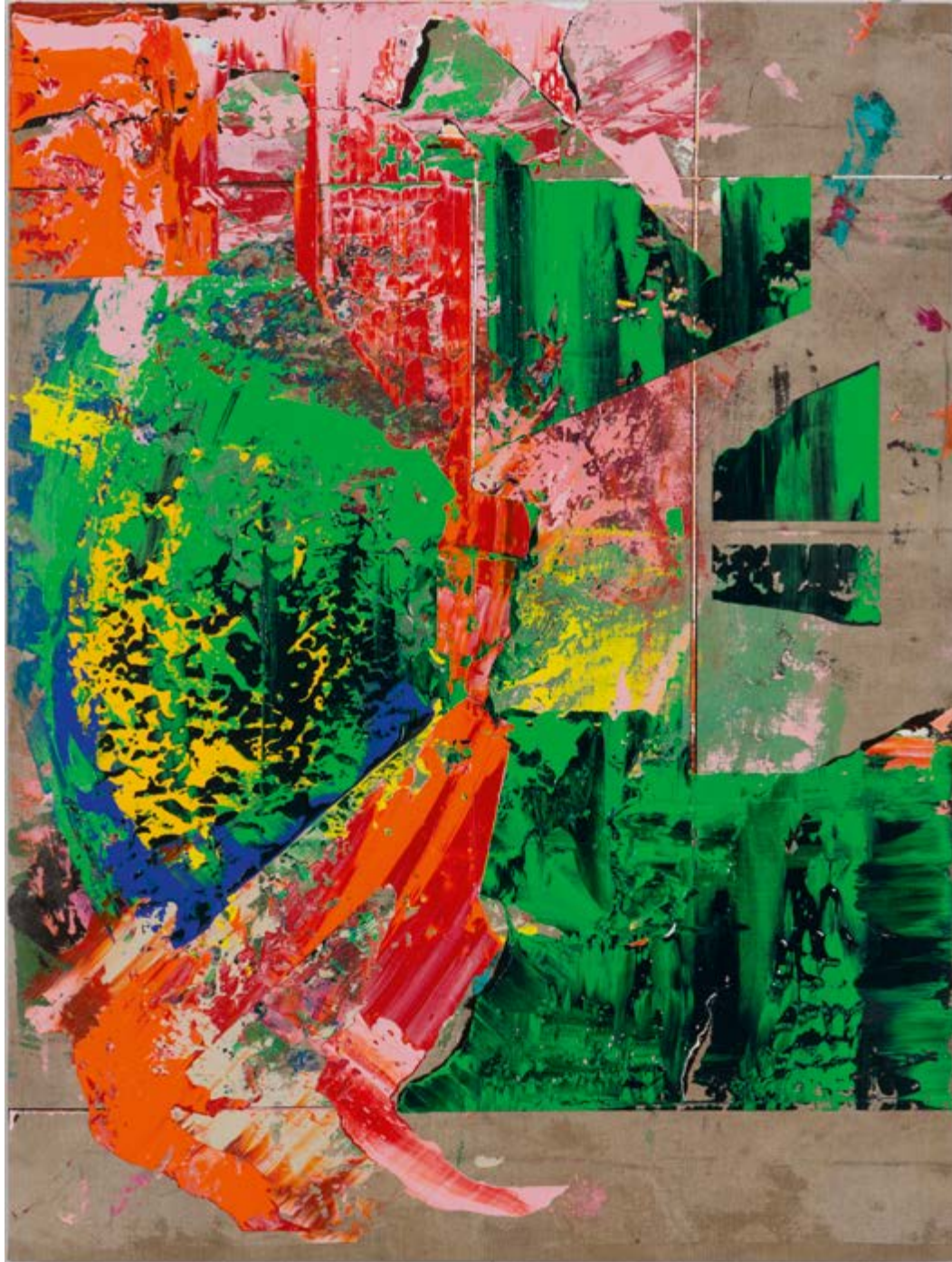
auch mit Vergehen von Zeit und mit der Art von Traumata, denen kein Erwachsener, der mit der Kunst lebt, entkommen kann: jugendliche Indiskretionen und Wanderungen, Rauschmittel, flüchtige Beziehungen, berufliche Enttäuschungen, Scheidung. So ist der malerische Dialog in diesem Werk einer zwischen Leere und Form, ist so beständig anwesend wie der innere Zweikampf zwischen Erinnerung und Gegenwart, Reue und Hoffnung. Heute jedoch befindet sich der Maler in einer sehr guten Position, erfreut sich finanzieller Sicherheit, einer stabilen und liebevollen dritten Ehe, einer wohlerworbenen Leichtigkeit in seiner Arbeit, des stillen Respekts seiner Künstlerkollegen. Sorgen macht er sich heute über politisch-ökonomische Machenschaften und Umweltvergeudung – also eher um den Zustand der Welt als über den seiner Seele. Von den malerischen Zeichen her geurteilt, die uns Norton gegenwärtig sendet, bleiben diese bitteren gesellschaftlichen Fragen, so wie der Leinwandgrund, Hintergrund und am Rand – nicht übertüncht, auch nicht zu leugnen, so viel ist klar, doch überlagert durch ein strahlendes, freudvolles Künstlerleben unter dem Zeichen von Matisse.

Constructive Discontent
2015, Acryl auf Leinwand
36 x 48", 91,5 x 122 cm

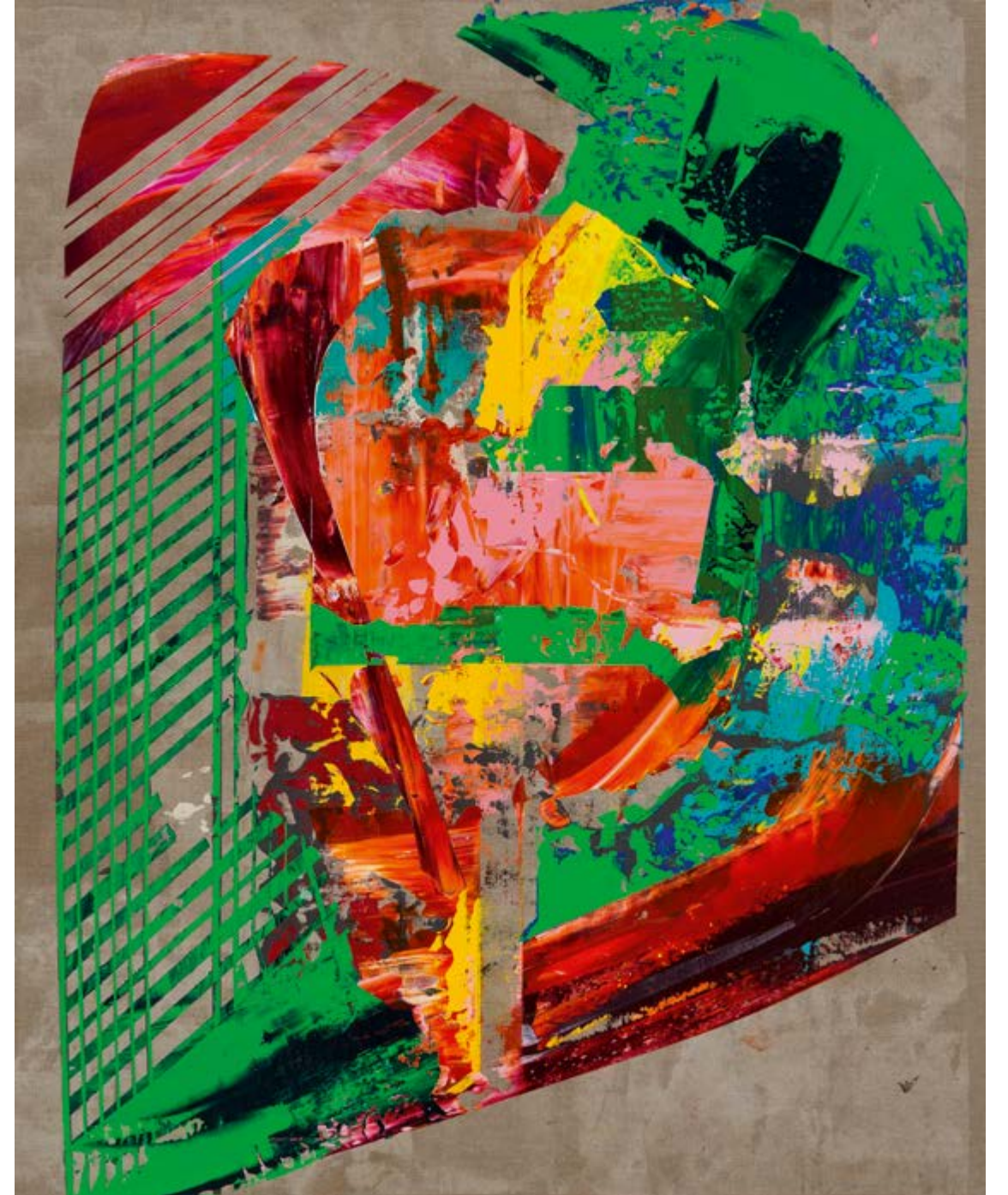




Odysseus
2014-2015, Acryl auf Leinwand
70 x 80", 178 x 203 cm



Fly Until Brunt
 2014-2015, Acryl auf Leinwand
 48 x 36", 91 x 122 cm



Chewing Glass
 2015, Acryl auf Leinwand
 63 x 51", 160 x 130 cm

Over the Top

von Stephen Westfall

übersetzt von Dr. Michael Wolfson

überarbeitet von Regine Strotbek

Das Rätsel, warum die Gemälde von C. Michael Norton nicht besser bekannt sind, ist schnell und einfach gelöst: In den Vereinigten Staaten zumindest begegnet man Werken in der bildenden Kunst, die vor Lebendigkeit sprühen, noch mit Argwohn. Derlei überlässt man lieber der Populärkultur: der Popmusik, Hollywood, der Mode und Las Vegas – also allem, was grell und frivol ist. Wie Leo Steinberg in seinem großartigen Aufsatz »Other Criteria« gezeigt hat, geht dieses Misstrauen gegen alles eitle Gefallenwollen in der bildenden Kunst auf das puritanische Erbe der amerikanischen Kunst und schönen Literatur zurück, und obwohl diese ästhetische Hegemonie im Laufe des vergangenen Jahrhunderts brüchig geworden ist, lebt sie gleichwohl noch heute in den ereignisarmen Bildflächen und in den gleichzeitig hippen und monastisch-asketischen schwarzen, roten und weißen Farbkompositionen der Malerei des Neo-Konzeptualismus fort. Und in der Tat lässt sich in Nortons Malerei etwas ausmachen, das ziemlich über die Stränge schlägt: diese ganze Farbigkeit, der pastose Farbauftrag und ein Pinselduktus, für den sich wölbende Linien charakteristisch sind. Wir brauchen seine Arbeiten jedoch nicht lange zu betrachten, um zu erken-

nen, dass seine »expressiven« malerischen Energien von einer Struktur unterfangen sind und dazu neigen, zunehmend diffizilere strukturelle Kompliziertheiten auszuarbeiten. Es sind Gemälde, die mit ihren intensiven Farben und ihrer materiellen Plastizität, mit einer über jede Reflexion triumphierenden Impulsivität schockieren, sich dann aber so weit zurücknehmen, dass ihre tiefgehenden strukturellen Überlegungen und ihre Einbettung in einen historischen Diskurs zum Vorschein kommen.

Mitte der 1990er Jahre verwendete Norton vorwiegend die Farben Blau und Weiß. Schwarz diente ihm dabei als gliedernde Interpunktion, während andere Farben lediglich unter der Windungen und Krümmungen beschreibenden Pinselschrift hindurchschienen. Die Kompositionen legten eine segmentierte Binnenarchitektur nahe, ähnlich den postkubistischen Interieurs von Picasso und Gorky. Norton füllt jede rechteckige Fläche mit dickem Farbauftrag und gewölbten Pinselstrichen aus, die an die verdichteten Spuren in Pollocks »Eyes in the Heat« (1946) erinnern. Dass ich diesen Künstler hier assoziiere, wird auch gestützt durch Nortons Bildkompositionen, die eine Aufteilung in verschiedene

Kompartimente vorsehen und mich stets an Pollocks Bilder aus der Zeit, bevor er abstrakt arbeitete, wie etwa »The She Wolf« (1943) und »Guardians of the Secret« (1943), denken lassen. Nortons Kombination rechteckiger Flächen, die wie Tafeln oder Behältnisse für stärker gestisch anmutende, geschwungene Pinselspuren wirken, enthält ebenfalls auffallende Anklänge an die graphischen Effekte in Pierre Alechinskys Gemälden, während er der Künstlergruppe COBRA angehörte, eine Reminiszenz, die uns zeigt, dass jeder Versuch, das gesamte Bedeutungsspektrum zu verstehen, das die Nachkriegsvariante des gestischen Abstrakten Expressionismus ins Spiel gebracht hat, sich – obschon die Bewegung des Abstrakten Expressionismus in den Vereinigten Staaten bahnbrechend war – letztlich ebenso ausgiebig mit Art Informel, Tachismus und den Malern der COBRA-Gruppe auseinandersetzen muss. Ein solcher Vergleich verdeutlicht, dass wir Nortons Malerei innerhalb eines viel tiefer reichenden und breiteren »Mainstreams«, als wir uns das vorgestellt haben mögen, neu zu verorten haben.

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre lässt Norton in Bildern wie »White Window« (1996-1997)

kleinere Partien der grundierten Leinwand erstmals unter einem heftigen gestischen Sturm zum Vorschein kommen. Schon in dieser frühen Entwicklungsphase hat diese Entscheidung die Erfahrung des bildhaften »Lesens« der Farbe radikal verändert: statt eines opaken Feldes – das nichtsdestotrotz Nullpunkt war für die traditionelle malerische Illusion – finden wir nun eine Haut vor: einer sich ablösenden Tapetenbahn gleich, die die darunterliegende Wand freilegt. Ein augenfälliger Vorläufer dieser Lesart der malerischen Oberfläche sind Mimmo Rotellas dem Nouveau Réalisme zuzurechnende Bilder. Das in ihnen Abgebildete und ihre Oberfläche kamen zustande, indem er von einer Schicht übereinandergeklebter Metro-Plakate einzelne Teile abriß. Doch Norton malt, er führt keine Décollage aus.

Ab 2003 trägt er Farbschichten mit einem Messer auf stellenweise mit Malerkrepp abgedeckte Leinwandareale auf und stellt so grafische Geflechte oder netzartige Muster her, die die Leinwand mit ihrer leicht glitzernden Polymergrundierung bloßlegen. Einige der breiten, fließenden Pinselstriche verhalten sich als Untergrund, über dem die ausgesparten Netze

schweben, aber sie treten im Laufe des folgenden Jahrzehnts in Nortons Schaffen allmählich in den Hintergrund. Von nun an sieht es auf den ersten Blick so aus, als habe sich Nortons Zeichnen mit Farbe von einer individualisierten Gestik ein Stück weit gelöst.

In den Jahren 2005 und 2006 findet Norton zu einer unregelmäßigeren Gestaltung der Ausparungen in seinen »Netzen«, so dass die Öffnungen auf den Leinwandgrund hin mehr verkohlten Negativen von Jasper Johns' Fliesen ähneln als Maschenwerkslöchern (obwohl auch solche gelegentlich wieder auftauchen). In Gemälden wie »Catskill« (2006) und »Ornette« (2006) ist der Leinwandgrund vollständiger exponiert und präsentiert sich in seiner eigenen Materialität. Es gibt Öffnungen, doch die anderen ausgedehnten malerischen Passagen beginnen mit Abkratzen bis auf die Leinwand, die somit selbst zu einer primären Feldfarbe wird und mit ihrer hellen grünlich-umbrabraunen Tonalität die gesamte Palette aufwärmt. In seinen gemalten Bildabschnitten aus jener Zeit trägt Norton Farbschicht auf Farbschicht mit dem Messer oder der Rakel auf, so dass an den Stellen, wo die Farbe sich als eigenständige ma-

teriale Schicht auf der Leinwand zu erkennen gibt, sich durch sie gleichzeitig ein gesonder-tes optisches Feld auftut, in das man schauen kann. Es ist diese intensive Verdoppelung des Feldraumes in der Wahrnehmung, die Nortons Malerei vor allen Dingen auszeichnet. Doch zunächst möchte ich mich drei Giganten der Malerei zuwenden, mit deren Werk Nortons Arbeiten einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Seit 2006 können wir drei bedeutende Maler ausmachen, mit denen Norton sich in einem vertieften, ausführlichen künstlerischen Dialog befindet: Gerhard Richter, Jasper Johns und, in zunehmendem Maße, Frank Stella. Sogar den ambitioniertesten Maler vermag diese Gruppe einzuschüchtern, doch Norton stellt sich ihr selbstbewusst. Die Verbindung zu Johns' Fliesenmustern habe ich bereits erwähnt, als es um die Umrisse und die Verteilung der Löcher ging, doch Norton greift auf ein weiteres Vermächtnis Johns' zurück, nämlich auf dessen wiederholte Betonung der Gegenständlichkeit der gespannten Leinwand. Durch die Aktivierung des Leinwandgrundes wird der gesamte Keilrahmen als Objekt in das Bild integriert – ein neuerliches Beharren auf der Objekthaftigkeit des Gemäldes, wie es Johns wie kein anderer Maler vor ihm forciert hat.

Die Verbindung zu Richter zeigt sich in Nortons Farbauftrag, in der Art, wie er Farbe über Farbe über den Malgrund zieht und dabei verschwommene Farbstreifen auf den unterschiedlichen Farben hinterlässt, die er zuvor auf dieselbe Weise aufgebracht hat. Die visuelle Textur von Nortons Farbe-auf-Farbe-Lasierungen wirkt härter und rascher als Richters mit der Rakel ausgeführte Farb-in-Farb-Arbeitsweise, was meines Erachtens Nortons Verwendung von Acryl- statt Ölfarbe geschuldet ist. Acrylfarbe trocknet schneller, und deshalb überlagert die oberste Schicht die darunterliegenden eher, als dass sie sich mit ihnen vermischt, wenngleich man stellenweise beobachten kann, wie die zuletzt aufgetragene Farbe sich in die zähe Masse der älteren Farbschichten einbettet. Dieser Effekt besticht besonders in Gemälden wie dem großformatigen Werk »What a Wallop« (2005-2008), in dem sukzessive heller werdende gelbe Flächen, angeordnet in vertikalen Kompartimenten unterschiedlicher Breite und Regelmäßigkeit, grüne, schwarze, rote und weiße Streifen abtasten. Die kompositorischen Kompartimente selbst bewegen sich von einem unregelmäßigen oder durchbrochenen Muster links zu einer eher geometrischen, vertikalen Ausrichtung rechts. Manchmal

vergehen Jahre, bis Norton die chromatische und materielle Fülle erreicht, die seine Hauptwerke an den Tag legen. Für »What a Wallop« hat er drei, für das so treffend benannte Bild »Worth the Wait« (2009-2010) zwei Jahre bis zur Vollendung gebraucht. So viel zum Thema Acrylfarbe als zwangsläufig »schnelles« Medium.

Bis Anfang 2010 hat Norton seine Kompositionen weitgehend durch aneinandergrenzende vertikale Bänder gegliedert. Dann führte er ein neues Element ein: einen dehnbaren Raster, den er mit Hilfe von Malerkrepp schuf, wie in »Sidewinder« (2010-2011). In diesem Bild wird die Linearität des Rasters noch der übergreifenden Strukturierung durch vertikal verlaufende Kompartimente untergeordnet, aber schon im nachfolgenden Bild »I'm Celebrating the Vastness of Our Ignorance« (2011) ist die Rasterung praktisch zum bestimmenden Moment der Komposition avanciert. Es kann aber auch am schmalen Format des Bildes liegen, dass es – da ihm die breiteren Bänder aus übereinandergeschichteten Farben fehlen, die die horizontale Dimension von »Sidewinder ausdehnen« – in einen Raster von nahezu gleicher Beschaffenheit zu kollabieren scheint. Der warme Untergrund

der exponierten Leinwandareale gestattet Norton viel mehr Spielraum, um mit explosiven, beinahe dissonanten Farbakorden zu experimentieren, so dass die kühlen und beißenden Kombinationen aus Violett und Weiß, die links scheinbar aus der Bildoberfläche ausbrechen und rechts zu Wundschorf gerinnen, nicht bloß als (fast) zu herb geratener Ausdruck einer Farbpalette anzusehen sind, sondern als Versuch, sich von einem in mittelwertigen Erdtönen gehaltenen Untergrund zu entfernen.

Norton hat die kurvenförmige gestische Handschrift seiner früheren Bilder nie wirklich abgegeben. Sie erscheint wieder in seinen späteren Werken, und zwar als Folie für die frische Eleganz seiner durch Klebeband während des Malvorgangs ausgesparten Raster. Die Kontraktionen und Expansionen der Raster selbst, vor allem in Nortons großflächiger angelegten Bildern, verweisen auf Stellas artdécoesquen Barock (und seine artdécoesque Grotteske) der späten 1970er und frühen 1980er Jahre, als Stella illusionistische Geometrie und expressionistischen gestischen Farbauftrag unter Verwendung einer fast aggressiv-grellen Farbpalette einander gegenüberstellte. Der Illusionismus in Nortons Bil-

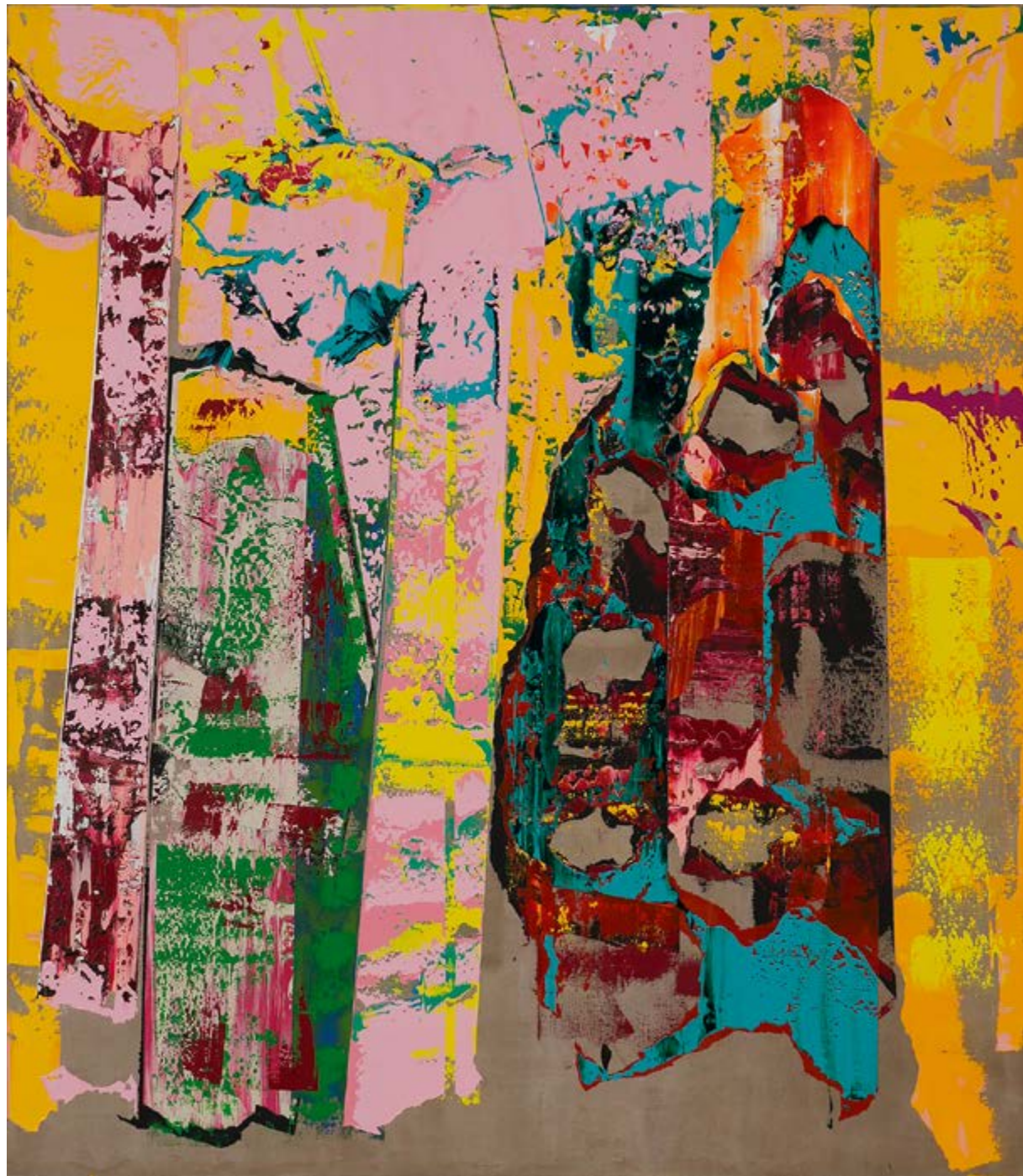
dern sprengt das Bildrechteck aber nur scheinbar in barocker Manier. In seinen Gemälden lässt sich das echte Gefühl lebenspendenden Raums an den Brüchen der Oberfläche dingfest machen: da, wo die Ränder der unregelmäßigen Öffnungen oder die geraden, durch Abkleben entstandenen Linien auf den Leinwandgrund treffen oder wo unterschiedlich ausgerichtete Geschwindigkeiten aufeinanderprallen, wie etwa bei dem gekrümmten gestischen Kontrapost in »A Sentinel Wolf« (2012), einer Konstellation aus feuerfarbenen malerischen Formen, oder aber in dem rhythmischen Schwung der drei kurvenförmigen gestischen Konstruktionen in Malvenrosa, die auf horizontal konvergierenden spitzen Winkeln reiten, die von links in die Bildfläche des Gemäldes »Pink-E« (2011) eindringen.

Die Farbe in Nortons Gemälden explodiert nicht nur gegen den freigelegten Leinwanduntergrund, sie ist auch auf ihn gegründet, wie ich bereits festgestellt habe. Aber die Leinwand weist auch in räumlicher Hinsicht Vieldeutigkeit auf und bildet zugleich den materiellen Nullpunkt, von dem aus das Konstruierte des Norton'schen Illusionismus sich unseren Blicken zur Einsicht darbietet. Trotz dieser materi-

ell radikalen Bloßlegung von konstruierter Bildhaftigkeit ist der vierte Künstler, den man dem künstlerischen Dialog Nortons mit Johns, Richter und Stella zugesellen könnte, in Wirklichkeit ein gegenständlicher Maler. Es handelt sich um Francis Bacon, dessen gehäutete Figuren mit sich ringen oder sich in sexuelle Aktivitäten verwickeln – in schematisch gemalten Räumen, die oftmals wie gerüstartige Kulissen vor einem »absoluten« Grund unbemalter Leinwand zu schweben scheinen (wenngleich diese mit einer Grundierungsschicht versehen sein mag).

Gemälde sollten so betrachtet werden, als wären sie das Erste, was wir in der Welt visuell wahrnehmen, und zugleich um der Bandbreite der Kontexte willen, die unser Bedürfnis, sie zu interpretieren, wachruft. Nortons Gemälde sind ungemein dynamisch: chromatisch wie räumlich ehrgeizig und verführerisch in den Prozessen, die sie offenlegen. In ihrer Machart drücken sie Freude aus. Überdies sind sie tief in die Malkultur der Ära nach dem Zweiten Weltkrieg eingebettet. Sie sind eher ekstatisch als hermetisch, loten aber auch die kaum zu bewältigende Bandbreite der ambitioniertesten Malerei der Moderne in ihrer Sprache sorgfältig aus, indem sie

eine Geschichte, die weiter zurückreicht als die vergangenen 70 Jahre, überbrücken. Nehmen Sie doch einmal vor Gemälden wie »A Sentinel Wolf« (2012), »Cutting Grass« (2013) oder »Sentinel Blues« (2013) einen Beobachtungsstandpunkt ein, der weit genug entfernt ist, um nur mehr die wesentlichen Aspekte ihrer Gesamtkomposition erkennen zu können. Wenn ich das mache, kommen mir nicht nur die Rhythmen des Art Déco in den Sinn, sondern auch die Palette, die kompositionellen Windungen und das zerbrechliche, doch machtvolle Drehmoment in den Werken der Wiener Secession, insbesondere in den Arbeiten Klimts. Und ein Gemälde wie »Euclid« (2012-2013) erreicht – während es nahezu alle in anderen neueren Gemälden vorfindlichen Elemente beibehält – eine neue Stufe der Integration, die der Betrachter nicht mehr mit anderen Künstlern, auch nicht mit Richter, assoziiert, wenn er vor den gebrochenen Topografien steht, die Norton wie kein anderer in einen großen symphonischen Raum wirft. Nortons Malerei wendet sich nicht an eines seiner großen Vorbilder und bemüht sich auch nicht um eine Synthese. Sie lässt sich nun mit jedem von ihnen messen und gibt sich gleichzeitig eine eigene zeitgemäße Richtung vor.



Modern Love
 2006-2014
 Acryl auf Leinwand
 80 x 70"
 203 x 178 cm



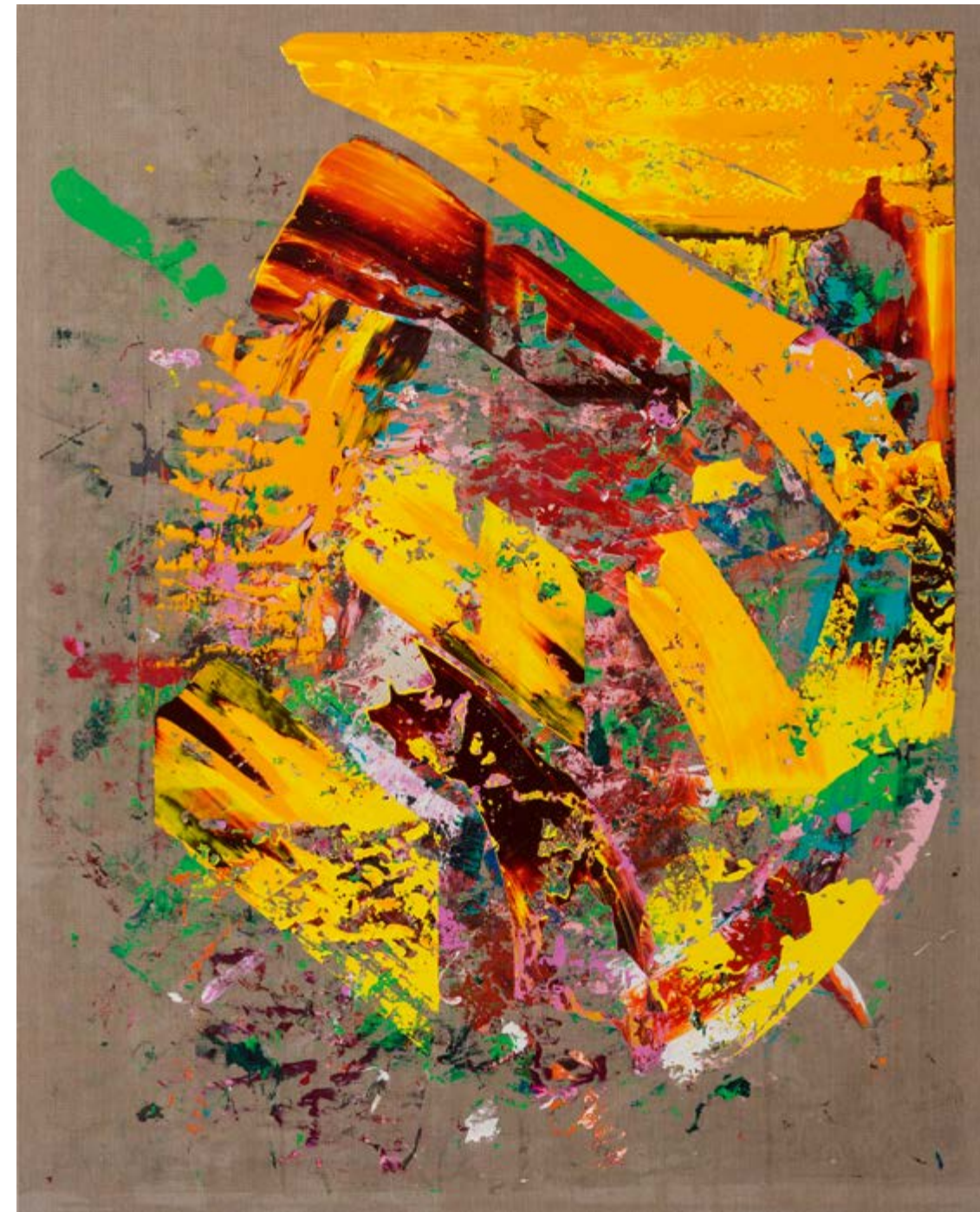
Sweet Departure (For Ornette)
 2015-2016, Acryl auf Leinwand
 90 x 55", 228 x 140 cm

Elliptical Chaos
2015, Acryl auf Leinwand
36 x 48", 91,5 x 122 cm





Sentinel Falls
2015, Acryl auf Leinwand
90 x 55", 228 x 140 cm



Life on Fire
2014-2015
Acryl auf Leinwand
90 x 72", 228 x 183 cm



Humboldt
2014-2015, Acryl auf Leinwand
72 x 90", 183 x 228 cm

Ground and Consequence: C. Michael Norton and The Colors of Noise

by David Cohen

At 8.30am on Friday, February 5 of this year, as C. Michael Norton was starting his day in his downtown New York home, a massive, 15-story crane toppled into nearby Worth Street, killing a man and injuring several others. The explosive thud and ensuing screech of sirens unnerved Tribeca residents like Norton for whom the events of September 11, 2001 are etched in memory. On that fateful day, Norton and his wife, the artist Ruth Hardinger, had also been at home and were able to watch the towers fall from their street. He describes the visceral impact of his witness to Christopher Joy and Zachary Keeting (of the videography project Gorky's Granddaughter) in their interview with Norton*. »When the first tower collapsed all my auditory shit just shut down,« he recalls, his features betraying momentary wonderment and pain as the image of a cascading tower comes back to mind. »I watched that thing peel away, it was all visual.« People started rushing past them, but it was like a movie without the sound. Then he began to hear Ruth talking to him, although everything else was still edited out.

Norton didn't bring this up to explain in any way his iconography or methods but instead to illustrate his instinctual understanding of the separateness and specificity of the senses in the complex ontology of his aesthetic process. »I'm not hearing...« and we see him struggle to define what he means by hearing. Backing up, he owns that he does, in fact, listen to music while he paints but that is not the level at which he means that he is not hearing. Intimating the paintings behind him he suggests that what he is trying to say is that he doesn't hear (a priori) his own forms. »I'm not hearing, I'm reacting.« It is as if there are rules of discourse between the painter and what he paints, a mode of communication that reverses the logic of action and command, an eloquence that emerges amidst voices of silence.

Silence, however, is the last virtue that springs to mind when looking at his paintings. You almost need earplugs in front of them; color and gesture are so raucous, explosive, thunderous and shrill. Anything but decorous, these boisterous images heave with noisy effects. Rife with the raw energy

of heavy metal, perhaps, or complex free jazz, or even opera at its most, well, operatic, they are a euphoric fusion of virtuosity and excess.

What I'm calling the visual noise is, nonetheless, a contained phenomenon within these paintings. There is almost an embarrassment of riches in the range and tone of colors, sensations, and moods. But if the sound is understood to be the liquid element in his paintings – that gooey interlacing of molten color (he is a supreme master blender) that imparts an unnerving sensation of being poured onto the retina as it is beheld – then this audible fluid is, as it were, isolated in septic tanks amidst the clean, neat environment that is the totality of the painting. He somehow manages to maintain, with almost disconcerting restraint, areas of pristine canvas on which the chromatic and painterly mess can bubble. The visible support is like a servant with a dry towel waiting at the edge of the pool. Stephen Westfall has noted an affinity with the paintings of Francis Bacon that makes perfect sense of this dramatic interplay of figure

and ground, thinking of the way Bacon situates painterly ejaculations of flesh against virgin expanses of raw canvas or modulated brushwork. But the swimming pool simile shouldn't be allowed to give the impression of strict architecture: the relationship of wet to dry is more anarchic in Norton. Dynamics of figure and ground are complicated by his abstraction and his teasing intimations of depth and projection, of receding pockets of space and protruding surface incident.

Besides the wet-dry dichotomy in Norton, which can be characterized as an opposition of clean canvas and melding medium, there is an equally stark contrast within the painted portions of the canvases themselves, a polarity of geometric fixity and organic flow. Neat, regulated, graphically achieved elements offset brushy, gestural, coagulating smears. The contrasting forms almost dramatize their mode of conception, as if the hard-edge elements are a product of deliberation, the fluid gestures of chance – cautious planning and reckless abandon. As if to underscore implications of neatness, forms in the linear mode cling to areas

of clean canvas. Associations these structures give rise to are varied: in »Celestial Carve,« for instance, slats in a boat come to mind, if viewed aerially, or treads of a bowed staircase if read as receding in space. The green grid in »Chewing Glass« is akin to a lattice — or perhaps the frets on a guitar. In »Magpie« an area to the right of the image of stopped-out planks of blank canvas against black and pink infill reads schematically like a city map, while in »Rutabaga« the arc of curved golden yellow slats at the top of the image are like the glass canopy of a railway shed or covered market. None of these associations are forceful enough to police the viewer into a literal reading of the image, but the variety is as phenomenological as it is associational, conditioning the sense of composition and pace in images of contrasting feeling.

As varied as the moods and connotations of these hard-edged forms might be, the proliferation of Norton's organic painterly marks seems greater. This plethora of handling and effect is united by an expressive sense of purpose that defies a seem-

ing free-for-all in their deployment. There can be impasto in one passage and sheer-ness in another. Colors can blend while retaining their distinctness, like ingredients marbling in the first rotation of a cake mix. Or there can be a staccato repulsion of one smear of color over another in an effect many commentators have compared to the squeegee spreads in Gerhard Richter. Norton acknowledges Richter as a mentor to contend with, alongside Frank Stella and Jasper Johns. The artist who comes to my mind, however, when thinking about the way Norton's clusters of painterly activity occupy free boundaries and yet sit isolated on a pristine ground is Linda Benglis. In the 1970s this artist — now internationally celebrated as a sculptor — pioneered a hybrid of painting, sculpture, installation and performance in a series of poured-from-the bucket carpets of liquid latex. (Norton has an opposite trajectory, beginning his career in sculpture.) In concert with post-minimalist artists like Richard Serra and Eva Hesse, Benglis connected preoccupations of her generation (such as process and reduction) with the »energy made visible« action

painting of the New York School, in particular Jackson Pollock. There is a similar historical reconciliation, I would argue, in Norton: in respect to friendships, sensibility, and intellectual priorities, he belongs with the generation of artists now grouped under the rubric of Conceptual Abstraction, for example David Reed, Peter Halley, Jonathan Lasker and Norton's essayist Stephen Westfall. But in a way that is more empathetic and less deconstructive than any of these peers, Norton directly channels the painterliness of abstract expressionists such as Hans Hofmann, Philip Guston and Joan Mitchell. There is a synthesis in Norton of the criticality of his peers and the expressivity of his forebears.

I bring up Benglis, however, for another reason, and that is the radical play of chance and containment implicit in her pouring strategy. There is extraordinary dexterity in allowing the colors to flow into exuberant puddles without muddying. The shape thus generated holds autonomy upon the floor: wayward within, it presents unity without. Norton achieves comparable sectioned-off

anarchy, a playpen for errant behavior within an otherwise orderly field. Except that in Norton, neat divisions between figure and ground are frustrated. The clean canvas doesn't so much indicate as symbolize where ground ends and consequence begins. The complex and noisy layering of effects and contrast of forms violates clear boundaries. And his is not chaos in quotes, like the stylized squiggles of Jonathan Lasker. The ability to retain silent ground amidst painterly noise would seem to imply calculation, which in turn precludes spontaneity. But that is not in tune with Norton's artistic personality. Because of his severe dyslexia, he tells us, he thinks visually — and backwards. »If I tried to be formulaic, I'd forget the formula,« he jokes. It might be useful to think of Norton performing spontaneity the way cultural theorists now encourage us to believe we all perform gender.

His strategy entails means of generating isolated pockets of chance within a meticulously balanced, evolving order. Norton is able to draw on years of experience as a commercial house painter, as

well of course as a fine artist. He starts a painting with a layer of transparent medium applied allover. The first intimation of a compositional structure is the chance pattern of brushstroke visible in the primed ground. He refers to what commercial painters call »holidays,« the lesions or overlaps that prevent a brushless smooth surface. (In view of the noisy brood that a Norton composition will spawn it is worth recalling the words of Toru Takemitsu, that silence is the mother – or perhaps grandmother – of music.) As a non-volitional means of generating marks, canvases are often then laid on the floor where they accept studio droppings and stray flings of paint from other works in process. When he finds himself responding consciously to the emerging composition the canvas graduates to the wall. It is presumably at this stage that he becomes more acutely aware, and protective, of remaining clear ground. This ontology is significant as it reverses, or at least complicates, a causal notion of raw ground supporting cultivated or tolerated accumulations. The complexity brings to mind random pockets on

an ethnographic or linguistic map where it looks like a stray group has settled whereas they are the remnant of the group that was already there.

A key stage in the preservation of ground and the proliferation of effects is his use of masking tape and stencils, a demarcation tool both of drawing and what could be called preemptive erasure. This allows him to give full rein to expressive and exploratory painting while relatively safe in the knowledge, or at least, expectation, of hard-edged, reveal: a safe space for wild actions. This is not to imply, however, a simple duality between hard-edge and painterly, or between austerity and overload. »Until I pull the tape off I don't really know what I have.« Similarly, it is a mistake to think of the geometric and organic aspects of his painterly lexicon as mapping such creative dualities as masculine and feminine, logical and intuitive, Apollonian and Dionysian. For sure, there can be expressive tensions between them, but rather than polar opposites, as stated earlier, they should be thought of as an an-

tinomy: equally valid though distinct and, where overlapping, mutually exclusive procedures. As Norton says in the closing moments of his interview with Gorky's Granddaughter: »To make the work and to accept that it's happening are two separate things.«

*All quotes from the artist: Gorky's Granddaughter:
C. Michael Norton, March 2015.
gorkysgranddaughter.com/2015/03/c-michael-norton-march-2015.html



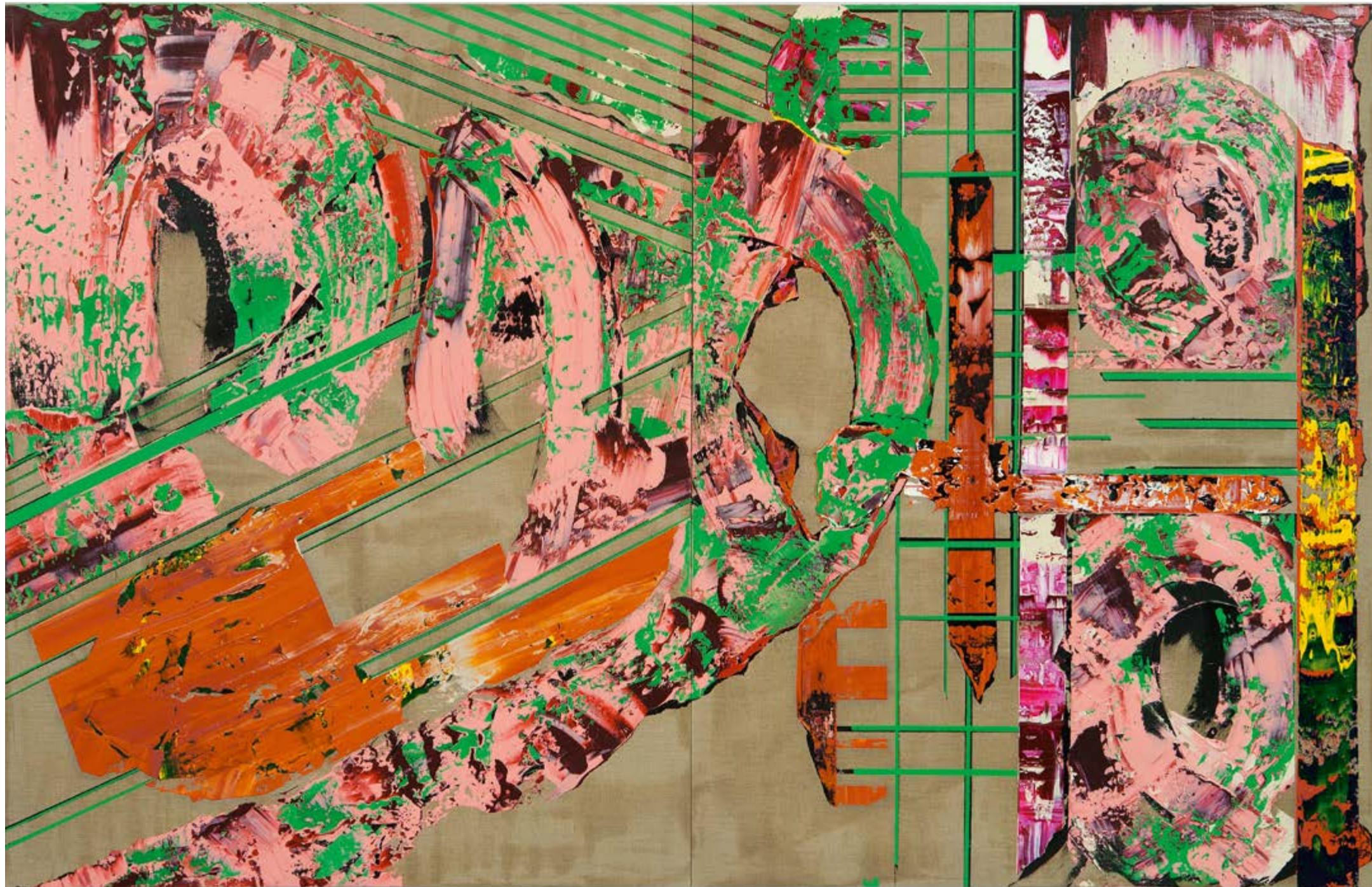
Rutabaga
2015, Acryl auf Leinwand
36 x 48", 91 x 122 cm



Sentinel Blues
2013, Acryl auf Leinwand
90 x 55", 228 x 140 cm



Times Crawl's
2014-2015, Acryl auf Leinwand
48 x 36", 122 x 91 cm



Pink-E, Diptychon
2011, Acryl auf Leinwand
66 x 103", 168 x 260 cm



A Sentinel Wolf
2012, Acryl auf Leinwand
90 x 72", 228 x 183 cm

C. Michael Norton schloss sein Studium an der Humboldt State University, Arcata, Kalifornien, 1977 mit dem Bachelor-of-Arts-Examen ab. Sein weiterführendes Studium absolvierte er an der San José State University: 1978 wurde er zum Master of Arts graduiert, 1981 erwarb er den Titel Master of Fine Arts. 1984 erhielt er vom Ministère de la Culture, Paris, und der Commission d'orientation des artes plastiques, Grenoble, ein Stipendium zur Realisierung von Ausstellungsprojekten. 2003 nahm er an der Schau »Art in General« der Organisation Artist Studio Tour in New York teil. Gemeinsam mit Ruth Hardinger kuratierte er im Jahr 2004 in der Douglas Eliman TriBeCa Gallery in New York eine »Intersection« betitelte Ausstellung, in der vier TriBeCa-Künstler ihre Arbeiten präsentierten und zu der eine Boscüre mit Aufsätzen erschien. Seine Arbeiten sind in privaten und öffentlichen Sammlungen in New York, Kalifornien, England, Frankreich, Italien, Japan und Singapur vertreten.

Einzelausstellungen/Solo Shows:

- 2016 The Temptation of Space, Art Virus Ltd., Frankfurt/M. (DE)
- 2011 *FiveMyles*, Brooklyn, NY, Woodstock Artist Association & Museum, Woodstock, NY (US)
- 2007 *Sudden Spring Suite*, Tama, New York City, NY (US)
- 2004 *WRANGLED TEBS*, 2 person show, Maxwell Fine Arts, Peekskill, NY (US)
- 2003 *100 Broadway Exhibition Program*, New York City, NY (US)
- 2001 *Recent Paintings*, Barbara Greene Fine Art, New York City, NY (US)
- 2001 *Razing Space, The New Paintings of C. Michael Norton*, Galerie Terre d'Art, St. Paul de Vence (FR)
- 1992 *Albissola/America/Arte*, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Albissola (IT)
- 1992 Galerie Capazza, Paris/Nancay, Nancay (F)
- 1990 Galerie Bercovy-Fugier, Paris (F)
- 1985 Gallery 30, San Mateo, California (US)
- 1984 Galerie Christine Le Chanjour, Nice (F)
- 1984 Galerie Jean-Yves Noblet, Paris, Grenoble (F)
- 1983 Markham Gallery/Museum Services, San José, California (US)
- 1981 San José State University, San José, California (US)

Gruppenausstellungen/Group Exhibitions:

- 2012 *5th Beijing International Art Biennale*, Beijing (CN)
- 2012 Filser & Graf, Munich (DE)
- 2012 Sideshow Gallery, Brooklyn, NY (US)
- 2011 *Artfair Cologne*, Thomas Punzmann Fine Arts, Frankfurt/M. (DE)
- 2011 *Collaborative Concepts at Saunders Farm*, Garrison, NY (US)
- 2011 Sideshow Gallery, Brooklyn, NY (US)
- 2011 Exit Art, New York City, NY (US)
- 2009 *Collaborative Concepts at Saunders Farm*, Garrison, NY (US)
- 2008 *Sunshine International Museum Annual Art Exhibition*, Beijing (CN)
- 2008 *Collaborative Concepts at Saunders Farm*, Garrison, NY (US)
- 2008 *Union Square West Group Exhibition*, Tama Gallery, New York City, NY (US)
- 2008 *Inside/Outside*, Maxwell Fine Art, New York City, NY (US)
- 2007 *Sudden Spring Suite*, Tama Gallery, New York City, NY (US)
- 2004 *Precipitations London Biennale New York Pollinations*, New York City, NY (US)
- 2001 Barbara Greene Fine Art, New York City, NY (US)
- 2000 Galerie Terre d'Art, St. Paul de Vence (FR)
- 1990 Galerie Capazza, Paris/Nancay (FR)
- 1989 Galerie Bercovy-Fugier, Paris (FR)
- 1989 Salon International D'Arts Plastiques de Valognes, Galerie Bercovy-Fugier, Paris (FR)
- 1986 Zeus-Trabia Gallery, New York City, NY (US)
- 1985 San Francisco Museum of Art, San Francisco, California (US)
- 1985 *Arco*, International Contemporary Art Fair, Madrid (ES)
- 1984 Gallery 30, San Mateo, California (US)

Ein gefühlsgeladener Raum hält sich durch in Nortons Gemälden – hinter den unterbrochenen Oberflächen mit rätselhaft gewährten Durchblicken, rund um die unmodulierten Formen.



ART VIRUS LTD.